



نحو سمية النص الفني
-قراءة في الأنساق الثقافية والتشكلات الدلالية-

Towards the Semiotisation of the Artistic Text: A Reading in Cultural Systems and Semantic Formations

غروسي قادة¹

مختبر النقد والدراسات الأدبية واللغوية

¹ جامعة جيلالي لباس-سيدي بلعباس- (الجزائر)، kada.gharoussi@univ-sba.dz

ملخص:

تحدث هذه الورقة البحثية عن سمية الفن أو النصّ الفنيّ، ومنه الحديث عن تلك التحوّلات والممارسات السيميائية والثقافية داخل العمل الإبداعي الفنيّ، لأنّه ذو طبيعة معقّدة، إذ يغلب عليه العنصر الذاتي بكلّ مكوّناته وخبراته الثقافية واتجاهاته الفكرية وعلاقاته الانفعالية بالوجود. ثمّ إنّ التسليم بالوظيفة السيميائية للفنّ، إنّما هو الولوج إلى إثراء مضامين النفس الإنسانية في علاقتها بالعالم والذات والوجود، ومن ثمّ إلى طاقاتها الروحية في عملية "الخلق" (العمل الفنيّ). وفي هذا اعتراف بأصل قيمة العمل الفنيّ، أو بلغة ماركسية إن إيديولوجية "الخلق" هي سعيّ وراء تقديس مفهوم "الإنتاجية La productivité" التي تقوم بدفع مفهوم الإبداع نحو الانفتاح وحرية التعبير بكلّ ملابساته الإيديولوجية والثيولوجية والميتافيزيقية.

كلمات مفتاحية: السيميائيات؛ الفن؛ النص؛ النسق؛ الدلالة؛ الخلق؛ العلامة؛ الثقافة.

Summary:

This research paper addresses the semiotisation of art—or of the artistic text—including discussion of those transformations and semiotic and cultural practices within the artistic creative work. Since the artistic work has a complex nature, it is largely dominated by the individual element,

المؤلف المرسل: غروسي قادة، الإيميل: kada.gharoussi@univ-sba.dz

with all its components: cultural experiences, intellectual orientations, and its affective relationships to existence. Moreover, acknowledging the semiotic function of art is essentially a way of entering into the enrichment of the contents of the human psyche in its relation to the world, the self, and existence, and, consequently, into its spiritual capacities in the process of "creation" (the artistic work). This constitutes recognition of the fundamental value of the artwork; or, in Marxist terms, that the ideology of "creation" is a pursuit of sanctifying the concept of "productivity", which, in turn, drives the notion of creativity towards openness and freedom of expression in all its ideological, theological, and metaphysical circumstances.

Keywords: semiotics; art; text; system/pattern; semantics; creation; sign; culture

1. مقدمة :

إذا كانت بعض الدراسات النقدية قد اهتمت بالأثر الفني داخل النصوص الإبداعية بوصفها بنية أو علامة، فقد أدّى هذا الاهتمام إلى نتائج إيجابية، وذلك جزاء توسيع هذه المفاهيم إلى شتى المعارف الإنسانية، وخصوصاً وأنّ البنيوية قد أدركت الفن كنسق شامل للشكل والمضمون على حدّ سواء. ولذا عُدَّ «تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته»¹، وهذا من خلال الاستعمال المتميّز لتلك العناصر التي تشكّل العمل الفني، وعليه إن «نسق الإدراك في الفن هو غاية في ذاته... فالصورة لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراكٍ متميّز للشيء، خلق رؤيته (vision)، وليس التعرف عليه»².

إنّ هذه الرؤية وإن نجحت في استقصاء الشكل الفني واستكشاف ظواهره، فإنّ ذلك لم يكن بالرواج نفسه على مستوى المضمون، ونشير هنا إلى أن البنيوية لم «تلتفت إلى طبيعة العمل الفني الجمالية، وإنما تقدّم بانتقاء المتغيّرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة، العناصر والعلاقات التي تضعها البنيوية في هذه العناصر منفصمة عن الفن، إذ أنّها ليست علاقات خاصّة، داخل الصورة الفنيّة، وإنّما تخطيطات عامّة...»³. إنّ ما يحكم هذه العلاقات من عناصر لسانية ومنطقية ورياضية، إنّما هو في الحقيقة إقصاء للممارسات الإنسانية عامّة والفنيّة خاصّة، وتالياً تحجيم العمل الفني.

1. النص وسيمياء الثقافة والفن:

إذا أردنا أن نحدّد مدلول النص من منظور ثقافي، فإنّ ذلك سوف يحيلنا إلى ضبط بعض المعايير التي تقوم على مبدأ التعارض، بمعنى أنّه لا يمكن تقديم تعريف "النص" إلّا

من خلال نقيضه "الآنص"، وهذا ما نلفيه لدى "يوري لوتمان" في طرحه حول المدلول الثقافي للنص، بأنه لا يتأتى ذلك إلا من خلال التفرقة بين النص والآنص، بمعنى كيف يصير قولاً ما نصاً؟ العملية تتم إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلول آخر، مدلول ثقافي يكون ذو قيمة داخل ثقافة معينة، الآنص يذوب في المدلول اللغوي، ولا ينظر إليه إلا من خلال هذه الزاوية، أما النص فإنه يتمتع بخصائص إضافية، أي بتنظيم فريد يعزله عن الآنص، فالحكم والأمثال لها صياغتها تميزها عن غيرها من الأقوال بوصفها نصوصاً تحتكم لمبدأ الشفوية ومن ثم فهو ينتهي لدائرة الآنص، هذا لا يعني أن الآنص ليس له تنظيم، بل هو تنظيم لغوي يستشف منه مدلول ثقافي من نوع خاص، وربما نستطيع أن نلمح نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة من جهة، والآنص والثقافة من جهة أخرى، فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة الآنص بالثقافة⁴. ومن خلال هذا التصور، يُنظر إلى الثقافة في الدراسات السيميائية من منظورين:

1. منظور محايث: مفهوم الثقافة في ذاتها.
 2. منظور واصف: مفهوم الثقافة من منظور النسق العلمي الواسع.
- وهذا تأخذ الثقافة شكلاً من أشكال التعبير السيميائي القائمة على أساس التعارض والتبادل بين الظواهر التاريخية والخبرات الإنسانية، إذ أن مفهوم الثقافة لا يكاد ينفك عن نقيضه اللاتقافي وهكذا «يبدو الثقافي واللاتقافي مجالين يُحدّد كل منهما الآخر ويحتاج إليه، إن آلية الثقافة نظام يحوّل المجال الخارجي إلى نقيضه الداخلي، يحوّل الفوضى إلى نظام... ويحيل الفوضى إلى معلومات، ولأنّ الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين مجالين الداخلي والخارجي فحسب، بل تعتمد على الحركة من أحدهما إلى الآخر، فإنها لا تحارب الفوضى الخارجية فقط، بل إنها تحتاجها، إنما لا تكتفي بتحطيمها، ولكنها تخلقها باستمرار»⁵، وعلى إثر هذا التواضع بين الثقافي واللاتقافي، يتأسس المدلول الثقافي على أنساق دالة، كون أن النص يشكل وحدة أساسية للثقافة، ومنه يغدو النص من خلال أنظمتها وعلاقته بمجمل الثقافة نصاً سيميائياً بوصفه علامة متكاملة أو مجموعة متوالية من العلامات اللغوية وغير اللغوية، إذ أن النص بالمعنى السيميائي لا ينطبق على الرسائل اللغوية

العادية فقط، بل ينطبق أيضاً على حامل معنى متكامل كما ينطبق على احتفال أو على عمل فنيّ جميل أو على قطعة من الموسيقى⁶، وإلى كل أكال التعبير اللغوية وغير اللغوية.

2. النص الفني والقيمة السيميائية:

ردفاً على المتصورات الثقافية حول النص، يزداد الاهتمام حول النص الفنيّ في التداول السيميائي، ولنا في هذا المجال إسهامات جان موكارفيسكي في مقاله (الفن بوصفه حقيقة سيميائية) وفيه يشير أنّه لا ينبغي التعامل مع البنيات بوصفها وحدات مستقلة ومكتفية بذاتها، إذ يجب النظر فيما يتّصل بهذه البنيات التي تعمل على أنّها علامات، إذ يغدو العمل الفنيّ من منظوره «علامة مركّبة، أي حقيقة علامية Semiotic fact، تتوسّط بين الفنّان والمخاطب»⁷، وفي هذا ردٌّ على تلك المزاعم التي ساومت العمل الفنيّ بالحالة النفسية لمبدعه، أو بالحالات التي يتركها في الذات المدركة له، ومنه كان رفضه لتلك «النظريات التي تحيل إلى علم النفس، فتوحّد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك، والنظريات التي تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي»⁸، وتالياً إلى النظريات التي تجعل من الفن لذّة، بوصفه ينزع إلى إثارة الحواس وهزّ الذات، ففي الواقع وإن كان العمل الفنيّ ينزع إلى إثارة اللذّة وينسب متفاوتة ذات دلالات إضافية، فإنّ ذلك لا يعبر بالضرورة على «أنّ هذه اللذّة تكون جزءاً لازماً وضرورياً من عملية إدراك العمل الفنيّ، فقد نجد أن الفنّ في بعض مراحل تطوّره ينزع إلى إثارة اللذّة، غير أنّ هناك مراحل أخرى لا تكثرث باللذّة كليّة، بل تنحو إلى إلغائها وإلى إثارة مشاعر مضادة لها»⁹، وهذا ما يجعل من الفن علامة لا تشير إلى شيء محدّد بل إلى استقلالها التام عن كلّ الأسيقة والمؤثرات الخارجية، ولذا يترتب على طبيعة الفن السيميوطيقية أن العمل الفنيّ لا يجب أن يستغلّ وثيقة تاريخية أو اجتماعية دون أن تفسّر قيمته التسجيلية في بادئ الأمر، وهذه القيمة تكمن في نوعية العلاقة التي تربط بين العمل الفنيّ والسياق المعطى للظاهرة الاجتماعية¹⁰.

ومن هذا المنظور إنّ طبيعة العمل الفنيّ في مجمله ينبغي أن يُفهم بوصفه "رسالة" فلا ينبغي أن ينظر إليه على أنّه "محتوى" يشتمل عليه وعاء أو "شكل" لا معنى له. وبموجب هذا الطرح، المتمثل في العمل الفنيّ بوصفه علامة وبنية مستقلة في الوقت ذاته، يقسّم موكارفيسكي العمل الفنيّ إلى ثلاثة عناصر:

1. الرمز الحبيّ الذي يخلقه الفنّان (الدالّ Le signifiant).

2. المعنى / الموضوع الجمالي المستقر في الوعي الجماعي (المدلول Le signifie).

3. علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه / السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية

(الإحالة La référence)¹¹.

يؤكد موكارفسكي على الموضوع الجمالي من مكونات العمل الفني، بوصفه الأكثر الإحياء فيما يخص النظرية الأدبية، ذلك أنه «لا يرى في الشخص المدرك فرداً مثالياً مستقلاً بذاته، فلا هو شخص ظواهري مجرد، ولا هو مدرك مثالي يعرف التاريخ الأدبي معرفة دقيقة»¹². ومن هنا نستشف بجلاء أن العمل الفني هو ما ينتجه المؤلف وما يكون دالاً بذاته، أما مضمونه (الموضوع الجمالي) هو ذلك الوعي المستمد من وعي الجماعة.

كما يشير موكارفسكي -أيضاً- إلى مسألة التفاعل الاجتماعي وحركة المعايير، كون أن «الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الخارجية عن نطاق الجمالي تقوم بدور مهم في تأسيس المعايير وتغييرها»¹³. إن الموضوع الجمالي بخرقه للمعيار الجمالي إنما هو تأكيد حركية بنيته التي تعمل على بروز شكله، إذ يغدو العمل الفني مساراً دينامياً لتحولات القيمة مما يسمح بعملية الخرق والتبديل.

على غرار الوظيفة المستقلة للعمل الفني، فإنه يمتلك وظيفة أخرى، وتتمثل في الوظيفة التواصلية، إذ أن «جميع العناصر المكونة للعمل الفني تمتلك قيمتها التواصلية الخاصة المستقلة عن الموضوع، فالخطوط والألوان في صورة ما تعني شيئاً وذلك في حالة غياب موضوع معين، مثلاً صورة "كاندينسكي"، وأعمال بعض الرسامين السرياليين، وتكمن هذه القدرة التواصلية المتشعبة للفنون التي تفتقر إلى موضوع في الوجود الضمني للطابع السيميوطيقي الذي تتميز به عناصرها الشكلية»¹⁴.

صحيح وإن كان للعمل الفني وظيفة تواصلية، أو معنى يحيل إليه، فإن ذلك سيربك تلك العلاقة بين الفن والشيء المشار إليه، كون أن «العمل الفني لا يعني شيئاً ولا يحيل إلى معنى ما مثلما تحيل إليه العلامة، وإنما هو يعرض نفسه في وجوده الخاص، يجعل المتأمل يتوقف عنده، فهو موجود بذاته إلى درجة حدوث العكس ذلك»¹⁵. إن القيمة الوجودية للشيء لا يمكن القبض عليها إلا إذا كانت تقرر شيئاً معيناً ومحدداً، فالعمل الأدبي في أثناء

مدارسته لموضوعه لا ينظر إلى الشيء كونه يمتلك وجوداً واقعياً، ذلك أنّ العمل الأدبي ذو طابع تخيلي افتراضي.

كان طموح موركافيسكي يتمثل في الوصول إلى الاعتراف بالقيمة الاصطلاحية والوظيفية للفن، وذلك بتجاوزه للنظرية المثالية والميتافيزيقية الجمالية، ويتجلى هذا الأخير في إسهامه الموسوم بـ (الوظيفة الجمالية والمعيّار والحقيقة بوصفهما حقائق اجتماعية)، حيث عدل «بنظره إلى العمل الفني على أنّه علامة اجتماعية، وإلى الناظر فيه على أنّه كائن اجتماعي، أي عضو في الجماعة»¹⁶. وعلى إثر هذا العدول الذي يعمل على تقويض النزعة الذاتية الجمالية وتالياً النزعة المثالية، يستنجد بالسيمانيات التي تعمل على إدراك علم الاجتماع، لا عن طريق افتراض انعكاس آلي لحقيقة مستقرة من قبل، ولكن عن طريق افتراض تغلغل سابق للحقيقة الواقعة في بنية الفن ذاتها وفي متلقّيها، وعليه فكلّ دراسة لبنية العمل الفني ينبغي أن ينطلق من المرتكزات السيميائية لإدراك أسسها وأصولها، وبهذا يتخلص الفن من الوثوقية والانعكاس.

وبهذا الطموح يكون "موكافيسكي" في بحثه عن القيمة السيميائية والوظيفية للفن «يتخلّى عن التساؤل الأنطولوجي الذي طرحه إنجاردن: ما هو جوهر العمل الفني؟ وكيف السبيل إلى معرفته؟»¹⁷. أو بتعبير هايدغر «هل يمكن أن يكون الفنّ أصلاً على الإطلاق؟ أين وكيف يوجد الفن؟»¹⁸، في الواقع أن هايدغر في تأصيله للعمل الفني إنّما يجسّد طموحه إلى فهم البنية الوجودية للعمل بمعزل عن ذاتية المؤلّف، أو الملاحظ إلى جانب مفهوم العالم الذي ينتمي إليه العمل الفني والذي يقيم العمل ويفتحه. وبما أنّ لمثل هذه التساؤلات ما يبرّرها، كون أنّ العمل الفني في أصوله الفلسفية لم يخرج عن مواصفات المثل أو المحاكاة والتطهير.

تعد نظرة موكافيسكي نقلة معرفية مفارقة، وذلك حين يحدّد المجال الفني تحديداً تداولياً، إذ يحيل مهمّة الوظيفة الفنيّة لنص أو لشيء ما للمجتمع أو لفئة اجتماعية معيّنة، إذ يذهب إلى أنّ «الوظيفة الجمالية ليس خاصيّة واقعية لذلك الشيء حتى ولو كان مهيناً لتلك الوظيفة، ذلك أنّ هذا الاختصاص لا يظهر على العكس إلّا في بعض الظروف ومن ضمن سياق اجتماعي محدّد: إذ نجد ظاهرة كانت في فترة أو داخل بلاد معيّنة، حاملة لامتياز وظيفة جمالية، يمكن في فترة ثانية أو ببلاد أخرى أن تتكشف غير ملائمة لتلك الوظيفة»¹⁹. إنّ

الطرح التداولي لموكارفيسكي يفتح أفقاً رحباً أمام القارئ-المتلقي، في تحديد الوضع الاعتباري الفني للنصوص، وذلك عن طريق حرية التقرير، خصوصاً فيما يتعلق بالوظيفة الفنية والقيمة الجمالية.

وإلى جانب اهتمام "موكارفيسكي" بالتجربة الجمالية وتقصّيه لإشكالية العمل الفني بعملية التلقي، فإنّه يسهم بشكل أو آخر في بناء سوسيولوجيا الفن «ذلك أنّ تأسيس المعايير الفنية، وتقويم الأعمال الفنية، لا يمكن فصلها جميعاً عن الظروف التي يتمّ فيها إنتاج الفن»²⁰، لا يتحقّق هذا الأخير، أو بمعنى آخر لن يكون أكثر قيمة جمالية إلّا بعد خرق المعيار السائد، كون أنّ طبيعة الفن دينامية لا «يصمد إلّا بفضل قدرة تجديده، بفضل احتجاجة الدائم على المعيار في أثناء التطبيق، بخلاف بعض الممارسات الاجتماعية الأخرى السياسية والاقتصادية أو القانونية، ينبغي للفنّ أن يحتجّ ويخترق باستمرار المعيار الجمالي السائد»²¹. إذن فالعلاقة بين المعيار والقيمة لدى موكارفيسكي إشارة إلى مسألة التطوّر الأدبي التي ما انفكت تقصم ظهر تاريخ النقد، كون أنّ التطوّر الفني لا يرادف تلك التحوّلات التي تطرأ على جملة من الوظائف التي تشكّل نسق العمل الفني، فمثل هذه التحوّلات لا تحصل داخل النسق العام للأثر الفني حسب تنيانوف²². وهذا إذا أبنا إلى أنّ وحدة الأثر لا تمثّل كياناً مغلقاً بذاته، بل هي كيان دينامي قابل للانفتاح والانغلاق، والتكوّن والتشكّل.

إنّ البعد المفاهيمي الذي قدمه "موكارفيسكي" والمتمثل في انتهاك السائد والتقاليد للموضوع الجمالي، إنّما هو تأكيد للنظرة الفينومينولوجية التي تهتم بالشيء ذاته، والتي لا تكتفي فقط بتوصيل معنى معيّن بقدر ما تهتمّ بجمالية اللغة ذاتها في تشكيل النص ونسقية كتابته. وفي هذا تخفيف من حدّة الجدل القائم بين المعطيات الفنية للنص، والمقترحات الجمالية لدى القارئ، كون أنّ «الصنيع هو النص الثابت، والشيء الإستطقي هو العمل عندما يتحقّق، فالشيء الإستطقي متغيّر، إنّهُ يتوقف على الوعي وكذلك على عملية التحقّق (التجسيد) التي ينجزها المتلقي»²³. إنّ هذا الإرث الفينومينولوجي لدى "موكارفيسكي" يتلخّص في موقفه الإبيستمولوجي، حيال الفصل بين الذات وموضوعها.

3. سيميائية النصّ والأنساق الفنيّة:

يحدّد يوري لوتمان الفن بوصفه نسقاً نموذجياً ثانوياً²⁴، مثله مثل النسق الأدبي الذي يعمل من الدرجة الثانية، حيث يغدو الفن في تصوّره وسيلة تواصلية²⁵، تتحقق من خلال التداخل بين طرفين (المرسل والمرسل إليه)، إذ يتمزهر «الفن بوصفه لغة ثانوية، والأثر الفنّي بوصفه نصّاً داخل هذه اللغة»²⁶. وإذا كان منظور-لوتمان- ينطوي على أنّ النصّ الفنّي في تشاكله النسقي بنية داخلية، وتنظيم تخلقه تلك العلاقات اللسانية والسيميائية التي تربط بين أجزائه ووظائفه، فإنّ ذلك لا يبرهن على أنّ النص يرادف مفهوم النسق، وخصوصاً أنّ النص الفنّي لا يخضع لمقاييس الشكل وبنية التعبير، كما أنّه لا يحتفظ بنسق واحد قار، بل ذو طبيعة نسقية متعددة.

وفي هذا السياق، يشير لوتمان إلى «أنّ العلامة من منظور الفن، ليست خاصية اتفاقية Conventionnelle، مثل ما هي عليه في اللّغة، بل كخاصية أيقونية تصويرية Iconique figuratif»²⁷، ذلك أنّ العلامة الأيقونية في الخطاب البصري، وبوصفها ممثلاً، فإنّها تمتلك الخصائص التي تجعل منها دالّة، حتى وإن كانت تفتقد إلى موضوع، ومنه «يمكن للعلامة أن تكون أيقونية، بمعنى، يمكنها أن تمثل موضوعها مبدئياً عن طريق التماثل (المشابهة)، كيفما كان نمط وجودها، فإذا كان اسم صفة، فالممثل الأيقوني Représentant Iconique يمكن أن يسمّى أيقوناً جزئياً Hypoiconique، فكلّ صورة ماديّة مثل اللوحة الفنيّة، هي اتفاقية بدرجة كبيرة، في صيغة تمثّلها، ولكن في ذاتها من غير تعليق أو تسمية، يمكن أن نسمّيها أيقونة جزئية»²⁸. ومن خلال هذه المفارقة المفاهيمية داخل العلامتين الاتفاقية والأيقونية، يتّضح لنا أنّ هناك نوعين من الفنون (الفنون البصرية والفنون القولية).

إنّ طبيعة الفنون القولية تكمن في اختزال العلامات الاتفاقية في صورٍ قولية، أو في مجموعة من الأيقونات، حيث إنّ القدرة التواصلية لمثل هذه الصنوف من العلامات حسب شارلز سندرل بورس تكمن في «توصيل الأفكار مباشرة عن طريق الأيقون، وكلّ الطرق غير المباشرة لتوصيل فكرة يجب أن ترتبط من أجل تأسيسها عن طريق استعمال الأيقون، وردفاً على هذا، فإنّ كلّ إثبات يجب أن يتضمّن أيقوناً أو مجموعة من الأيقونات، أو يجب - أيضاً - أن تتضمّن علامات في الدلالة (أو المعادلة لمجموعة من الأيقونات) تدخل في إثبات المسند

الإثباتي»²⁹، وهذا ما نلفيه حينما يتمّ سرد أو عرض فكرة ما عن طريق الصور، كالتعليق على الخرائط الجغرافية مثلاً، أو الدخول إلى الحاسوب عن طريق لوحة المفاتيح، أو قراءة الرموز والكتابات التصويرية القديمة على جدران الكهوف، أو شرح لوحة تجريدية، أو فكّ الصيغ والرموز الجبرية والأشكال الهندسية والرياضية.

يتّضح أنّ للعلامة الاتفاقية قدرة على الخلق أو السرد، على غرار العلامة الأيقونية التي تقوم بوظيفة التمثيل (إعادة التسمية)، ولنا في هذا المجال الكتابات الهيروغليفية³⁰، التي يمكن النظر إليها بوصفها نصوصاً سردية مبنية على أسس أيقونية، ففي الواقع إنّ هذه الأسس الأيقونية ليست إلّا تمثيلاً متفقاً عليه، أي ذو طبيعة اتفاقية لبثّ معانٍ كامنة فيها، حيث يرى كوهين «إن هذه الرسوم يمكنها تارةً، أن تقتصر على ذاتها، وطوراً، أن تصلح كمذكرة لقصص، بمعنى رسائل صوتية ثابتة الشكل إلى حدٍّ ما، وهو يشير أيضاً، ... إلى أنّ الكتابة بحدّ ذاتها ليست ناتجة عن تطوّر أو اكتمال للتقنية التصويرية، وبعدئذ مرحلة رمز الفكرة أو الهيروغليف، وهي رسوم يمكن التعرّف على أشكالها عموماً، وكلّ شكلٍ يتناسب مع وحدة ذات دلالة لنصٍّ محكيٍّ»³¹، ولكن في الواقع أنّه ثمة كثير من الرموز والصور والصيغ، وبعض البيانات أو المنحنيات، بوصفها علامات لا تحيل إلى موضوعاتها.

4. الخاتمة:

وفي الختام يمكن إجمال بعض الاستنتاجات من خلال هذه الورقة البحثية على ما يلي:

- 1- إنّ مفهوم النص في التوجه السيميائي لم يركز على تحديد واحد بذاته، وذلك نظراً لتعدد المنطلقات النقدية والاتجاهات الفكرية وتشعبها، على المستوى الثقافي والفني. على غرار نظرة الشكلايين الروس للنصّ بوصفه بنية من القيم اللسانية المستقلة- على سبيل المثال-

- 2- كما استقطب مصطلح النصّ في بعده الفني والثقافي اهتمام الدراسات اللسانية والأدبيّة والنقدية المعاصرة، في حدوده الجمالية والأسلوبية ومكوّناته البنيوية ووظائفه السيميائية وأبعاده التداولية.

- 3- أنّ النص لم يحتفظ بمرجعياته اللسانية فحسب، بل انزاح ليصبح حقل معاناة فكرية ومعرفية استثمرته بعض المعارف الإنسانية والاجتماعية كالفلسفة وعلم الجمال

والفن والثقافة. ذلك أن يكون النصّ مرتكزاً نقدياً معناه أنّه يحتاج إلى قراءة تحوّل من مجرد الإمكان إلى فعل معرفي منتج.

4- كما بات التسليم بدينامية النص الفني في بعده السيميائي الثقافي، الذي أصبح يشكّل منطقة من مناطق عمل الفكر، وأنّ سلطته هي الأخرى باتت تفوق سلطة المؤلف والقارئ على حدّ سواء.

5- إن النصّ وإن كان بوصفه كيانا لغوياً فسيظلّ نسقاً سيميائياً مفتوحاً وملئاً بالفجوات والثغرات على المستوى الفني، وهذا سرّ جماليته وأساس أدبيته، بل إنّ شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني التي يمارسها النص الفني تشكّلان قوامه السيميائي، ومنه يصبح النص هو الحامل لتلك القدرات الإنتاجية الكامنة فيه. في حين يصبح القارئ هو المحمول ومنتج لطاقة معنى النص، فحضور القارئ إنّما هو استكشاف لشعرية الغياب وجمالية الحضور في النص.

- الإحالات والهوامش:

¹ - ت. تدوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، ط. الأولى، 1982، ص. 41.

² - نفسه، ص. 42.

³ - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص. 120.

⁴ - ينظر، عبد الفتاح كليطو، الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، 1982، ص. 12-20.

⁵ - يوري لوتمان، وآخرون، نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، تر: نصر حامد أبو زيد، في مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، مصر، ط. 1986، ص. 319.

⁶ - المرجع نفسه، ص. 223.

⁷ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط. 1، 1994، ص. 103.

⁸ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 103.

⁹ - يان موكارفيكسي، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، تر: سيزا قاسم، في مدخل إلى السيميوطيقا، ص. 287.

¹⁰ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 103.

- ¹¹ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 104.
- ¹² - المرجع نفسه، ص. 104.
- ¹³ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 106.
- ¹⁴ - يان موكارفيسكي، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، تر: سيزا قاسم، في مدخل إلى السيميوطيقا، ص. 287.
- ¹⁵ - مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، ط. الأولى، 2000-2001، ص ص. 18-19.
- ¹⁶ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 105.
- ¹⁷ - إرود إيش، التلقي الأدبي تر: محمد برادة، منج. دراسات سيميائية أدبية لسانية، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ع. 6، 1992، ص. 18.
- ¹⁸ - مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، ص. 18.
- ¹⁹ - إرود إيش، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، ص. 18.
- ²⁰ - روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: عز الدين إسماعيل، ص. 108.
- ²¹ - Pierre Zima, Manuel de sociocritique, Picard, Paris, 1985, p. 204.
- ²² - ينظر، أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص. 45.
- ²³ - إرود إيش، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، ص ص. 19-20.
- ²⁴ - Iouri Lotman, La structure de texte artistique, éd. Gallimard, 1973, p. 36.
- ²⁵ - Ibid., p. 34.
- ²⁶ - Ibid., p. 37.
- ²⁷ - Ibid., p. 52.
- ²⁸ - Charles S. Pierce, Ecrits sur le signe, trad. Gérard Deladalle, éd. Du Seuil, p. 149.
- ²⁹ - Ibid., pp. 149-150.
- ³⁰ - Voir, Jean Dubois, dictionnaire de linguistique, éd. Larousse, Paris, 1973, p. 244.
- ³¹ - جورج موانان، الألسنية والكتابة الهيروغليفية، تر: عبد الله عازار، العرب والفكر العالمي، ع. 11، 1990، ص. 41.